
Généalogie générique du monologue dramatique browningnien ; et du monopolylogue

*Generic Genealogy of Browning's Dramatic Monologue ; and of the
Monopolylogue*

Yann Tholoniati



Édition électronique

URL : <http://cve.revues.org/2168>
DOI : 10.4000/cve.2168
ISSN : 2271-6149

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 30 mars 2011
Pagination : 51-70
ISBN : 978-2-84269-923-9
ISSN : 0220-5610

Ce document vous est offert par
Bibliothèque nationale et universitaire de
Strasbourg (BNUS)



Référence électronique

Yann Tholoniati, « Généalogie générique du monologue dramatique
browningnien ; et du monopolylogue », *Cahiers victoriens et édouardiens* [En ligne], 73 Printemps | 2011,
mis en ligne le 05 octobre 2015, consulté le 18 octobre 2017. URL : <http://cve.revues.org/2168> ; DOI :
10.4000/cve.2168

Ce document a été généré automatiquement le 18 octobre 2017.



Cahiers victoriens et édouardiens est mis à disposition selon les termes de la licence Creative
Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Généalogie générique du monologue dramatique browningnien ; et du monopolylogue

Generic Genealogy of Browning's Dramatic Monologue ; and of the Monopolylogue

Yann Tholoniati

- 1 Si nous sommes d'accord avec Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov pour dire qu'il faut « cesser d'identifier les genres avec les noms des genres¹ », dans la mesure où la signification des termes génériques est contextuellement variable, cela ne nous dispense pas, comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer, d'une réflexion sur les termes eux-mêmes quand ils apportent une dimension herméneutique à la lecture de l'œuvre. Notre cadre ici sera celui des poèmes dits de la maturité de Robert Browning, parus dans quatre recueils : *Dramatic Lyrics* (1842), *Dramatic Romances and Lyrics* (1845), *Men and Women* (1855) et *Dramatis Personae* (1864). On désigne généralement les poèmes de ces recueils sous le nom générique de « monologue dramatique ». Notre propos est, en partant de l'œuvre même, comme le recommande Jean-Marie Schaeffer², de reconstruire la généalogie générique de ces poèmes qui constituent en réalité presque autant de formes différentes de ce qu'on a appelé « monologue dramatique ». Il ne sera pas question ici de passer en revue l'intégralité des œuvres qui s'apparentent au monologue dramatique, mais de nous concentrer sur les poèmes de Browning.
- 2 Toujours pour délimiter notre champ de recherche, il ne s'agira pas non plus d'avancer la thèse selon laquelle le monologue dramatique tel qu'il apparaît chez Robert Browning a existé de tout temps. Nous proposons de poser quelques jalons en vue d'une généalogie de ce genre hybride qui combine selon des proportions variables le lyrique et le dramatique. Ces deux dimensions offrent deux pistes qui seront explorées. Dans cette recherche d'une généalogie générique, nous reprenons la méthodologie proposée par Jean-Marie Schaeffer, qui consiste à établir une filiation entre un texte et des ensembles textuels

antérieurs « sur la foi de traits textuels ou d'*index* divers » (174). Comme la quête des origines est une quête sans fin, nous avons choisi de procéder selon une série d'éclairages historiques sur certains auteurs mentionnés par Robert Browning lui-même dans des poèmes à valeur d'*ars poetica*. Nous verrons dans notre première partie comment Browning définit sa poétique qui mêle lyrique et dramatique. Nous analyserons ensuite l'apport de l'Antiquité, avec Aristophane pour l'Antiquité grecque ; Ovide d'une part, Horace et Juvénal de l'autre pour l'Antiquité romaine. Dans la troisième partie, nous étudierons l'influence de John Donne. La partie suivante sera consacrée aux Romantiques anglais. La dette de Browning envers Shelley a été très — sans doute même trop — étudiée par la critique browningnienne ; aussi nous tournerons-nous davantage vers Wordsworth et Coleridge, et enfin Byron. Enfin, la dernière partie portera sur une comparaison entre Browning et Tennyson, en opposant le monodrame de Tennyson et ce que nous nommerons le monopolylogue de Browning.

(Re)définition du monologue dramatique

- 3 Une définition très générale du monologue dramatique se trouve par exemple dans *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* : « *dramatic monologue — a poem in which there is one imaginary speaker addressing an imaginary audience* ». Nous voyons qu'il s'agit d'une définition *a minima* que nous serons amenés à nuancer par rapport à la poétique de Robert Browning. Jean-Marie Schaeffer recommande de distinguer les identifications génériques dues à l'écrivain de celles établies par la critique, dans la mesure où les mobiles « indigènes » diffèrent parfois grandement des mobiles « exogènes » (127-8). De fait, Browning n'a pas désigné ses poèmes sous l'appellation générique de « monologue dramatique », qui est une désignation rétrospective³. Il semble que l'appellation ait été pour la première fois employée par le poète George W. Thornbury, dans un recueil de poèmes paru en 1857, poèmes qui se recommandaient explicitement de l'art de Robert Browning⁴. C'est surtout après la réception critique de *The Ring and the Book*, en 1869, que l'expression prit sa place dans le lexique critique. À titre de comparaison, ce n'est qu'en 1886 que Tennyson emploiera ce terme dans la dédicace de *Locksley Hall Sixty Years After*⁵.
- 4 Dans ses préfaces à différents recueils, Browning expose à plusieurs reprises la nature de son projet poétique. En 1835, il compose *Paracelsus*, « a poem, not a drama ». Dans la préface de ce poème, Browning s'interroge sur ce qu'est « a Dramatic poem », en précisant qu'en ce qui le concerne « *a work like mine depends more immediately on the intelligence and sympathy of the reader for its success* », plus précisément sur cette faculté du lecteur que Browning appelle « *cooperating fancy* ». En 1842, l'« avertissement » des *Dramatic Lyrics* (troisième volume de *Bells and Pomegranates*) donne une définition *in absentia* — car le terme lui-même ne figure pas — de ce qu'est le monologue dramatique browningnien : « *Such Poems as the majority in this volume might also come properly enough, I suppose, under the head of "Dramatic Pieces"; being, though often Lyric in expression, always Dramatic in principle, and so many utterances of so many imaginary persons, not mine.* — R. B. ».
- 5 Notons d'emblée l'expression « *the majority in this volume* » pour souligner avec le poète que Browning n'a pas composé que des « monologues dramatiques ». Ensuite, si lyrisme il y a, le principe est dramatique. C'est un principe qui lui tient à cœur : pendant près d'une décennie, Browning a composé des pièces de théâtre qui, si elles n'ont pas eu le succès espéré, ont contribué à façonner sa poétique tout au long de son œuvre ultérieure⁶. Par

exemple, à propos des *Dramatic Idyls* publiées en 1879, il explique à nouveau : « *An idyl, as you know, is a succinct little story complete in itself; not necessarily concerning pastoral matters, by any means, though from the prevalency of such topics in the Idyls of Theocritus, such is the general notion. These of mine are called « Dramatic » because the story is told by some actor in it, not by the poet himself* ».

- 6 L'accent mis sur l'énonciation, « utterances », indique que la poétique de Browning se place résolument dans une poétique de l'oralité, qui caractérise toute sa carrière : de nombreux recueils se terminent par un poème intitulé « epilogue », et l'on trouve des titres qui mettent l'accent sur la parole ; parmi les plus connus, citons « Soliloquy of the Spanish Cloister » (1842), « The Bishop Orders His Tomb at St. Praxed's Church » (1845), « Bishop Blougram's Apology » (1855), *Aristophanes' Apology* (1875), *Parleyings with Certain People of Importance in Their Days* (1887).
- 7 Enfin, dans cette préface aux *Dramatic Lyrics* de 1842, on peut prendre la conjonction de coordination « and » au sens de « that is to say » : « “*Dramatic Pieces*”, [...] and so many utterances of so many imaginary persons, not mine ». Cette définition du dramatique, de même que le genre de l'idylle auquel nous venons de faire référence, nous renvoie donc directement à une conception grecque du théâtre où le terme de *persona* désigne le masque porté par l'acteur. Browning entend distinguer l'état civil du poète de celui du locuteur dans chacun des poèmes⁸.
- 8 Or le fait de parler au nom de quelqu'un d'autre, ou de faire parler une personne absente ou une entité normalement dépourvue de parole (un objet, un animal), se nomme une prosopopée. Par ailleurs, la posture de l'acteur qui consiste à s'avancer sur le devant de la scène pour s'adresser à un public, s'appelle la parabase. La parabase s'inscrit directement dans un aspect du théâtre grec, aspect qui a été mis en valeur principalement par Aristophane, et que Browning célèbre explicitement. Ce qu'on nomme « monologue dramatique » chez Browning combine prosopopée(s) et parabase.
- 9 Au sein du théâtre grec antique, l'œuvre d'Aristophane peut être considérée, en ce qui concerne Browning, comme le point de départ de cette généalogie du genre du monologue dramatique, comme nous allons le voir à présent.

Parabase et prosopopée

- 10 La relation d'affinité de Robert Browning avec Aristophane est en effet explicite. Dans une lettre, Browning écrit à Swinburne à propos d'Aristophane : « [Aristophanes is] all on fire with invention — and such music⁹ ! ». Browning compose en 1875 un long poème intitulé *Aristophanes' Apology* dans lequel, à travers la parole du dramaturge comique, il fait la défense et illustration du grotesque : « *what's most ugly proves most beautiful* » (2172). Dans ce poème, le personnage d'Aristophane y vante la muse grotesque : « *out of soul grotesque, [...], / Fancy, uplifted by the Muse, can flit / To soul and body, reinstate them Man* » (1359-61). Il veut mettre l'art sens dessus-dessous : « *turn art's fixed fabric upside down* » (898), « *turn / One's nature bottom upwards* » (1534-5). Le monde du théâtre est : « *the world of transformation strange* » (1246), où de nombreux emblèmes sexuels, fréquemment phalliques (1043, 1485, 1499), sont exhibés. Il célèbre le désordre social, l'adultère (« *Romp with one's Thratta, pretty serving-girl, / When wifie's busy bathing !* », 1088-9), et les plaisirs de la table (« *Eat and drink, / And drink and eat, what else is good in life ?* », 1089-90), avec des accents qui rappellent le poème « *Fra Lippo Lippi* » du recueil *Men and Women* de 1855.

- 11 Si les affinités thématiques avec Aristophane sont donc visibles, les affinités génériques se présentent sous la forme d'un procédé dramatique, la parabase. Dans *Aristophanes' Apology*, Browning, par l'entremise du dramaturge, fait référence à trois reprises (951, 1098, 2978) à ce moment des tragédies grecques antiques qu'est la parabase. Selon Browning, Aristophane aurait développé l'usage qui en avait été fait jusque là — « *The Parabasis ! / Pray ! For in that I also pushed reform* » (1098-9) — en conférant à la parabase un rôle véritablement dramatique et non plus seulement métalinguistique. Dès lors, le monologue dramatique n'est-il pas une forme de parabase ? Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, la poétique de Browning telle qu'elle se présente dans les « monologues dramatiques » consiste précisément à faire surgir linguistiquement un *dramatis persona*, selon le titre du recueil de 1864, qui semble s'avancer au-devant de l'imagination du lecteur. La parabase peut aussi consister en un acteur qui représente l'auteur, et qui s'adresse directement aux spectateurs. Dans les poèmes de Robert Browning, les notes auctoriales fonctionnent comme une forme de théâtre dans le théâtre. Le poème « *Holy-Cross Day* » (*Men and Women*, 1855) en est un exemple complexe. Les paratextes commencent par faire alterner parole auctoriale assumée (dans le titre et le sous-titre), puis des paroles écrites déléguées (« *Diary by the Bishop's Secretary* »), et commentaire auctorial (« *What the Jews really said [...] was rather to this effect* »), avant de passer à une parole désignée comme orale, le poème lui-même. Cependant, le poème se clôt à nouveau sur une note d'autant plus manifestement auctoriale qu'elle est signée « R. B. ». Et cette dramaturgie est nécessaire car, comme le dit Aristophane dans *Aristophanes' Apology*, « *I somehow speak to unseen auditors* » (242).
- 12 Browning a fréquemment recours à ce procédé en fin de recueil. Dans « *One Word More* », il s'adresse au lecteur littéralement *in propria persona* : « *Let me speak this once in my true person* » (137). De même, « *Epilogue* », le dernier poème du recueil *Dramatis Personae*, fait s'avancer trois locuteurs dont les deux premiers portent un masque désigné, « *First Speaker, as David* », « *Second Speaker, as Renan* ». Le dernier, « *Third Speaker* », anonyme, porte celui du poète : « *Friends, I have seen through your eyes : now use mine !* » (68). À la parabase, Browning combine la prosopopée.
- 13 Quintilien, dans l'*Institutio Oratoria* (III, viii, 49-54) recommande aux apprentis orateurs de pratiquer la technique de la prosopopée, car elle constitue un bon entraînement dans la mesure où il s'agit de garder en mémoire le rang social, le passé et le caractère de la personne ainsi représentée. La prosopopée est la figure majeure de l'oralité des poèmes. En effet, elle en compose l'élément principal, à la fois dramatique et dialogique, constitutif du monologue. On peut avancer la proposition selon laquelle tout monologue dramatique serait en somme une prosopopée, elle-même parfois composée de plusieurs prosopopées qui se conjuguent sur le mode polyphonique.
- 14 De fait, tout parle, chez Browning : le vin (« *Nationality in Drinks* »), la nature (« *Saul* »), ou Dieu (« *The Boy and the Angel* »). Dans les poèmes les plus mémorables, Browning met habilement en scène une polyphonie de prosopopées. Ainsi le poème « *Fra Lippo Lippi* » présente-t-il Lippo se mettant en scène en pratiquant citation et autocitation, mêlant des bribes de discours extérieurs, des chansons comme les *stornelli*, qu'il se réapproprie pour commenter obliquement ses paroles ; une énonciation au style direct de dialogues avec le Prieur et des moines du couvent ; une énonciation au style indirect des paroles de l'allocutaire.
- 15 Browning développera l'usage de la prosopopée comme élément de la mise en scène de l'oralité dans *Prince Hohenstiel-Schwangau* (1871), dans lequel le locuteur dialogue avec

« Sagacity », puis dans *La Saisiaz* (1878), en faisant dialoguer « Reason » et « Fancy ». De ce point de vue, les poèmes de Tennyson qui sont parfois désignés comme des « monologues dramatiques » (« Enone », « The Lotos-Eaters », « Saint Simeon Stylites », « Ulysses »), sont davantage des prosopopées, dans la mesure où l'élément dramatique est relativement peu présent.

La *satura* latine

- 16 Le théâtre grec a eu une grande influence sur tous les genres littéraires latins. En effet, René Martin et Jacques Gaillard, dans leur livre *Les genres littéraires à Rome*, établissent la parenté historique qui existe entre la parabase et la satire¹⁰. En effet, la parabase de la comédie grecque prenait la forme d'« une harangue dans laquelle, par son truchement, l'auteur exprimait ses griefs personnels et ses options politiques, donnant libre cours à ses opinions et à ses sentiments, notamment d'inimitié ». De fait, en dépit des allégations de Quintilien, qui revendiquait la satire comme une invention proprement romaine, Horace et Juvénal, comme les autres écrivains qui ont illustré ce genre, se situent explicitement par rapport à des prédécesseurs grecs, notamment les auteurs de comédie comme Aristophane.
- 17 Le mot « satire » vient d'un vieux mot latin, *satura*, qui désigne à l'origine un pot-pourri, un mélange de chansons ou de sketches improvisés sur scène. Martin et Gaillard dégagent trois traits de la satire : sa dimension scénique, la variété rythmique, et le caractère oral de cette production, trois traits qui sont également propres à la poétique de Browning. Parmi les références, fort nombreuses, aux écrivains de langue latine dans les poèmes de Browning, trois auteurs reviennent plus particulièrement et plus explicitement que d'autres ; il s'agit d'Ovide, d'Horace et de Juvénal, trois écrivains dont nous allons à présent mettre en avant quelques caractéristiques qui semblent avoir séduit Browning¹¹.
- 18 On classe traditionnellement Ovide comme un poète élégiaque. Mais selon Pierre Grimal, « les limites du genre sont indécises¹² », car l'élégie sert aussi bien à se plaindre qu'à railler. L'unité de l'élégie latine est d'abord historique (fin du premier siècle avant J.-C.). Le deuxième élément d'unité est sa dimension lyrique. Penchons-nous sur les *Héroïdes* et les *Amours* d'Ovide. Les *Héroïdes* ont sans doute été publiées entre 20 et 16 av. J.-C. On appelle *Héroïdes* un recueil de lettres de femmes (1-15, 17, 19, 21) et d'hommes (16, 18, 20) écrites par des personnages de l'histoire comme Sapho (15) ou de la légende. Mais ces poèmes sont plus que des lettres. En effet, certaines prennent la forme du carnet intime, comme la première, celle de Pénélope à Ulysse. Pénélope ne sait pas où se trouve Ulysse au moment où elle lui écrit. La lettre IX est écrite par Déjanire à Hercule alors que son époux est déjà mort. Le lecteur est amené, de par sa connaissance des mythes qui constituent l'arrière-plan diégétique des scripteurs, à jouer des décalages ironiques entre la conscience que le scripteur a de lui-même et la réalité de sa situation. Plus précisément, Ovide situe le moment de la composition, qui est en fait le moment de l'énonciation, à un moment dramatique de l'intrigue mythique. Enfin, à partir des indices et des bribes d'information qui sont données comme en passant, comme faisant partie de l'horizon familier du scripteur, le lecteur est invité à être lui-même le décorateur et le machiniste, en retraçant à partir des vers le lieu de la scène et la pantomime de l'action — dispositif qui est utilisé par Browning dans ses poèmes.
- 19 Les *Amours* font également référence au théâtre grec. Ces formes en général courtes, où par exemple le poète se plaint des infidélités de sa maîtresse, s'apparentent à des scènes

classiques de comédies. Comme Browning dans l'avertissement des *Dramatic Lyrics*, Ovide précise que ces paroles ne sont pas les siennes propres, mais bien des *personae* : « Crois-moi, mes mœurs sont loin de ressembler à mes chants : ma vie est sage et ma Muse est folâtre. [...] Mon livre, sans révéler l'état de mon âme, est un délassement innocent » (*Tristes*, II, 353-9). Il mêle des styles et des tons très divers, l'autodérision (face à son impuissance), le pastiche de l'élégie (il imagine qu'il s'adresse au portier de sa maîtresse pour le supplier de le laisser entrer, I, 6), l'hymne funèbre (au perroquet mort de sa maîtresse, II, 6).

- 20 De même, Horace et Juvénal alternent les rythmes et les humeurs. Horace mélange des mètres très variés, parodiant des auteurs épiques, montrant des scènes de rue (« le fâcheux », I, 9), racontant ses voyages. Le style de Juvénal dans ses *Satires* (fin du premier siècle après J.-C.) est décrit par son traducteur comme rempli de hiatus et de digressions, avec de nombreux enjambements¹³. Juvénal donne la parole à une quarantaine de locuteurs très différents, du badaud anonyme (X) à sa propre personne mise en scène (XI et XII), en passant par des paysans italiens (XIV) et un parjure égyptien (XIII).
- 21 Ces deux auteurs se sont attachés, et c'est un aspect de ce qui a dû séduire Browning en eux, à rendre les accents régionaux et les parlers sociaux. Le plurilinguisme fait partie intégrante de la satire. Horace aime cerner la personnalité d'un locuteur au moyen de tournures idiosyncrasiques. De son côté, Juvénal, dans ses *Satires*, inclut des paroles grecques, ainsi que différents parlers régionaux de l'empire romain (par exemple VI, 195 ; IX, 37).
- 22 Comme le fera Browning après eux, ils mêlent non seulement les langues et les parlers populaires, mais également les tons ou les styles. Les satires d'Horace comme celles de Juvénal prennent souvent la forme d'un monologue, d'une conversation à bâtons rompus, parfois d'une épître. Horace dit écrire « des phrases voisines du langage de la conversation » (« sermones », *Satires*, I, 4, 41-2), et même s'exprimer dans un « langage âpre », à la manière des « maîtres de l'ancienne comédie » (*Satires*, I, 10, 9-19).
- 23 La notion de pot-pourri n'était pas pour déplaire à Browning, qui lui aussi aimait à varier les tons. Browning désigne explicitement son recueil *Jocoseria* (1883) sous l'expression « this Olla Podrida » (Hood 213). Les locuteurs de ses monologues dramatiques couvrent une large palette sociale, du peintre au prêtre, du sauvage au grammairien. Les trois écrivains romains terminent souvent leurs poèmes par une « sentence » (*sententia*), autrement dit une formule, qui résume la morale de l'histoire. Browning est aussi coutumier du fait. Le dernier poème de *Dramatic Lyrics* et celui de *Dramatic Romances and Lyrics* se terminent sur une morale explicite¹⁴. L'épilogue de « The Statue and the Bust » conclut avec un retournement dramatique et ironique qui prend la forme d'une citation d'Horace « *De te, fabula* » (I, 1, 69-70) — « c'est de toi que je parle, lecteur, dans cette fable ». Cette prise à partie du lecteur nous amène à présent à étudier les rapports entre Robert Browning et John Donne.

John Donne, ou le lecteur comme auditeur muet

- 24 Browning apostrophe John Donne dans un poème ainsi : « *Better and truer verse none ever wrote / [...] Than thou, revered and magisterial Donne !* » (910-2, dans *The Two Poets of Croisic*, 1878). Browning semble s'inspirer de John Donne dans la manière d'impliquer de manière

dialogique le lecteur dans le poème, à l'instar de poèmes de John Donne tels que « The Flea » ou « The Sun Rising ».

- 25 Le lecteur surprend le monologue *in medias res*. Il n'est pas l'allocutaire, désigné ou non, du locuteur, tout en étant la cible ultime. C'est le lecteur qui réalise le poème grâce à l'orchestration des différentes polyphonies. Robert Langbaum a sans doute effectué la première étude de « reader-response » des poèmes de Browning dans son livre *The Poetry of Experience* (Langbaum 1957). Ce critique a distingué chez le lecteur de monologues dramatiques l'apparition de sentiments contradictoires, la sympathie et le jugement. Dans un premier temps en effet, le lecteur est pris à parti, à travers l'allocutaire fictif, par le jeu du pronom personnel « you ». Ce pronom, omniprésent, transforme chaque soliloque en un dialogue avec soi-même. L'expressivité de la ponctuation contribue également à l'impliquer dans le monologue : il est invité à investir de sens les points de suspension ou à traduire un point d'interrogation en une tonalité montante. D'autres processus dialogiques — citation à rétablir ou incomplète, jeux de mots, etc. — participent de cette implication du lecteur dans le poème.
- 26 Mais une relation triangulaire émerge entre le locuteur, l'allocutaire et le lecteur¹⁵. Par sa lecture, le lecteur explore les effets produits sur l'allocutaire. Lorsqu'il existe chez le locuteur une volonté de tromper, celle-ci s'exerce sur l'allocutaire, mais non sur le lecteur. Ce dernier a donc un rôle différent de celui de l'allocutaire, et plus complexe, car si la place de l'allocutaire peut se présenter sous une apparence vague, celle du lecteur est stimulée par des sentiments variés, tels ceux évoqués par Langbaum, la sympathie et le jugement.
- 27 Le lecteur peut choisir de s'identifier à l'allocutaire, non pas d'un point de vue fantasmatique, mais dans la réception qu'il fait du message du locuteur. Mais il peut refuser l'attitude prise ou attribuée à ce même allocutaire. Le lecteur entreprend alors de trouver une autre posture d'allocutaire qui lui convienne, distincte de celle de l'allocutaire du poème.
- 28 Maints poèmes de Donne et de Browning provoquent un conflit chez le lecteur-auditeur : il peut être séduit par les traits d'esprit du locuteur sans approuver leur domaine d'application, comme dans « The Flea » ou « The Sun Rising » de Donne. Dans ces poèmes, il admire le « conceit » sans nécessairement apprécier les sous-entendus sexuels. Le lecteur n'est ni un complice involontaire du locuteur casuiste, ni la doublure de l'allocutaire. Sa posture d'auditeur muet est évolutive et s'élabore tout au long du poème. Ce phénomène impulse une dynamique au processus de lecture.
- 29 Le poème « Andrea del Sarto » (*Men and Women*, 1855) peut être pris comme un cas pratique. De prime abord, la personne à qui s'adresse Andrea del Sarto ne suscite guère de sympathie. Lucrezia apparaît dès le premier vers comme une femme revêche : « *But do not let us quarrel any more, / No, my Lucrezia ; bear with me for once* » (1-2). Andrea la présente comme peu aimante, puis comme une philistine : « *You don't understand / Nor care to understand about my art* » (54-5). Le lecteur est vraisemblablement mu par le désir d'équilibrer cet auditoire défaillant. À l'inverse de Lucrezia qui n'a cure d'écouter son mari (« *Do you forget already words like those ?* », 200), il s'efforce de prêter une oreille attentive à Andrea en lui accordant l'attention que ce peintre sans défaut (selon le sous-titre « The Faultless Painter ») semble devoir mériter. Cependant, petit à petit, le lecteur se rend compte que ce que dit Andrea n'est guère plaisant. Au cours de cette conversation intime entre époux, il apprend qu'Andrea del Sarto n'est pas sans défaut, précisément.

Andrea expédie la réalisation de ses tableaux pour se procurer de l'argent rapidement. Andrea reconnaît qu'il est inférieur à Raphaël. C'est aussi une sorte de dépressif chronique, qui voit tout en gris (« A common greyness silvers everything », 35). Enfin, le lecteur s'aperçoit rapidement qu'Andrea est obsédé par l'argent. L'argent lui a fait trahir la confiance de François I^{er} : « *The very wrong to Francis! — it is true / I took his coin, was tempted and complied, / And built this house and sinned, and all is said* » (247-8). Sa cupidité fait de lui un parricide : « *My father and my mother died of want* » (250). Le vocabulaire financier contamine son discours amoureux. Il rabaisse son art pour de l'argent afin d'acheter les faveurs de son épouse :

I'll work then for your friend's friend, never fear,
Treat his own subject after his own way,
Fix his own time, accept too his own price,
And shut the money into this small hand
When next it takes mine. (5-9).

- 30 Pire, il transforme leur relation en une forme de prostitution : il la paie pour jouir de sa présence (8-9), et elle va donner cet argent à son « cousin ». Certaines des expressions employées ressemblent à celles d'un client avec une prostituée : « *I'll pay my fancy* » (226). Il pratique un marchandage explicite : « *I should work better, do you comprehend? / I mean that I should earn more, give you more* » (206-7). À ce point du poème, le peintre est absolument obsédé par l'argent : « *Those loans* » (221), « *More gaming debts to pay?* » (222), « *let smiles buy me!* » (223), « *work's my ware* » (225). Andrea semble disposé à toutes les bassesses morales. Les idées qu'il expose au moyen de référents picturaux finissent inmanquablement par sombrer dans une grisaille envahissante. Quand, au milieu de ses jérémiades, il murmure : « *I regret little, I would change still less* » (245), sa mauvaise foi est très nette. Les accusations qu'il porte envers sa femme semblent celles de quelqu'un qui cherche à se dédouaner, à s'exonérer de toute implication dans l'échec. La sympathie du lecteur évolue d'Andrea vers Lucrezia, mais les critiques du peintre envers sa femme font désormais écran. Pourtant, comme elle, il a envie de quitter cet homme somme toute assez vil. Le congédiement final survient comme un soulagement, même s'il demeure quelque gêne d'avoir surpris cette mise à nu honteuse et d'avoir compati avec Lucrezia.
- 31 Les réactions différentes à un même poème sont donc autant de places adoptées en tant que lecteur. Cette variété montre qu'une lecture dynamique du poème a lieu chaque fois : en tant que lecteur, nous recherchons activement notre place d'auditeur muet, tout en devenant des participants actifs dans la mise en scène du poème. En sorte que le lecteur est amené à prendre successivement plusieurs positions, parfois contradictoires, sur les paroles prononcées. Il peut prendre plaisir à juger à la fois de la pertinence des énoncés et du mensonge fondamental de la situation d'énonciation. C'est de ces décalages entre poète, locuteur et allocutaire, que naît l'ironie.

Browning et l'héritage romantique

- 32 Certains poèmes des *Songs of Innocence* (1789) de William Blake s'apparentent au monologue dramatique brownien. Ces poèmes, tels que « *The Little Black Boy* » et « *The Chimney-Sweeper* » mettent en avant des locuteurs enfantins qui racontent leur existence pénible. Mais Browning n'a pas connu la poésie de Blake avant 1850, année où lui et sa femme Elizabeth Barrett font la connaissance en Italie de Seymour Kirkup. Ce

peintre avait connu personnellement William Blake, et Browning aimait discuter avec lui de peinture¹⁶. C'est pourquoi c'est en tant que peintre, et non en tant que poète, que Browning le présente dans *Red Cotton Night-Cap Country* (1873, au vers 4025).

- 33 L'emploi d'un langage prétendument non poétique est une des critiques le plus souvent émises à l'encontre de Robert Browning. Pour résumer l'opinion communément répandue à ce sujet, nous nous contenterons de citer le mot d'Oscar Wilde : Robert Browning « used poetry as a medium for writing in prose¹⁷ », alors qu'il s'agit bien sûr de l'inverse : Browning intégrait, comme ses prédécesseurs grecs et romains, des mots du langage quotidien dans ses poèmes. Pourtant, par ses efforts pour cerner les contours d'une voix, Browning réalise plusieurs aspects du projet que William Wordsworth et Coleridge exposent dans la préface aux *Lyrical Ballads* (1798). Dans les deux cas, la participation active du lecteur est requise : « *the Reader will be able clearly to perceive the object which I have proposed to myself: he will determine how far I have attained this object; and, what is a much more important question, whether it be worth attaining; and upon the decision of these two questions will rest my claim to the approbation of the public*¹⁸ ». De même Browning réclame la « co-operating fancy » du lecteur, dans la préface de *Paracelsus*. Pour comprendre la poétique de l'oralité de Browning, il faut partir, non du vers, mais du langage ordinaire, selon la perspective critique d'Henri Meschonnic. Cette méthode constitue un renversement des conceptions de la majorité des contemporains, ceux de Browning comme ceux d'aujourd'hui. Pourtant, elle reprend ce que préconisait Wordsworth dans la préface des *Lyrical Ballads*. Celui-ci dénonçait l'écart qui s'était creusé entre le langage ordinaire et le langage poétique, et dans la préface rétroactive de 1800, il explique que les *Lyrical Ballads* sont une expérience poétique visant à mettre en vers « le langage réel des hommes¹⁹ ».
- 34 Le cas de Percy B. Shelley est particulier : c'est une antienne de la critique d'y voir le modèle principal de Browning²⁰. Certes, Shelley fut sans doute le modèle romantique le plus explicite du jeune Browning. Deux aspects de Shelley qui ont marqué Browning sont d'une part l'hybridité générique, comme *Prometheus Unbound* et *Hellas*, désignés comme des « *lyrical dramas* », appellation dont il est intéressant de souligner qu'elle est la formule symétrique évidente des *Dramatic Lyrics* de Browning ; de l'autre, la recherche d'une poésie sans affectation. Dans la préface de *The Cenci*, Shelley insiste sur le fait que le poète « must use the familiar language of men²¹ ».
- 35 Enfin, Byron est sans doute le poète de la génération précédant celle de Browning dont l'influence reste la plus mésestimée. Browning l'appelle « Banjo-Byron » dans « *Of Pachiarotto, and How He Worked in Distemper* » (530, *Pachiarotto and How He Worked in Distemper et cetera*, 1876), sans doute pour la légèreté et l'aisance des rimes dans un poème comme *Don Juan*. De même Browning pratique une gamme extrêmement vaste de rimes et de schémas rimiques. « *Am I not a rhymester?* » jubilait Browning dans une lettre à Elizabeth Barrett, en assurant par ailleurs « *Everybody knows I beat the world that way — can tie and untie English as a Roman girl a tame serpent's tail*²² ».

Monodrame et monodrame

- 36 Selon Langbaum, l'expression exacerbée de la subjectivité des poètes romantiques conduit à la recherche d'une poésie « objective » parmi les poètes de la génération suivante, dont font partie Tennyson et Browning, conduisant ceux-ci à utiliser des

masques pour les locuteurs de leurs poèmes. En 1855, Tennyson appelle « monodrame », le genre de son poème *Maud*. Un monodrame est un drame à une seule personne dans lequel celle-ci est traversée par plusieurs phases d'émotions : « *different phases of passion in one person take the place of different characters* », selon les mots de Tennyson²³.

- 37 Dwight Culler fait remonter l'apparition moderne du monodrame en 1762, lors de la création de *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau²⁴. Dans cette pièce, des phases musicales alternent avec des phases parlées, la dimension plus proprement dramatique étant effectuée par la pantomime. Le monodrame eut un certain succès à la fin du XVIII^e siècle d'abord en Allemagne (avec Goethe qui composa *Proserpina* en 1777), puis en Angleterre, où il fut introduit par William Taylor, ami de Robert Southey. Le premier poète lauréat déclarait : « *I am fond of mono-dramas* », mais pour lui, un monodrame est une scène extraite d'une pièce de théâtre plutôt qu'une forme indépendante. Tennyson connaissait bien la poésie de Southey, et il déclare dans *In Memoriam* (1850) : « *the different moods of sorrow [...] as in a drama are dramatically given* ». La posture est celle d'un masque : « *"I" is not always the author speaking of himself, but the voice of the human race*²⁵ ». À la différence du monodrame tennysonnien, dépeignant une émotion en quelque sorte abstraite, le monologue dramatique browningnien s'incarne dans les propos d'un individu pris dans les filets d'une situation particulière. Or la forme browningnienne du monologue dramatique, dans cette lignée issue du « monodrame », porte un nom. Quand un même acteur incarne plusieurs personnages (autrement dit plusieurs prosopopées), l'œuvre est nommée un monopolylogue, comme dans *Mr Nightingale's Diary*, de Mark Lemon, écrit pour Charles Dickens. Cet acteur de « one-man show » est alors appelé un « polyphoniste ».
- 38 En effet, à la différence de Tennyson, Browning place ses locuteurs dans une situation dramatique qui se caractérise par l'urgence, urgence d'agir, urgence de répondre. Certes, diverses émotions alternent au sein d'un même locuteur, mais ce qui distingue Browning de Tennyson, c'est l'art d'orchestrer plusieurs niveaux de paroles. Prenons l'exemple de « Fra Lippo Lippi ». Le moine nous rapporte les paroles de son allocutaire, le chef du guet qui l'a surpris au milieu de la nuit dans un quartier de prostituées. Il rapporte les réactions des autres moines de son couvent, ainsi que du Prieur, face à son talent pictural. Il se met lui-même en scène en rapportant des paroles qu'il a tenues en telles ou telles circonstances. Cet art qui consiste à orchestrer plusieurs prosopopées, à faire alterner plusieurs voix au sein d'un même locuteur, s'appelle donc un monopolylogue. Le monopolylogue est une forme de discours dans laquelle un locuteur incarne à lui seul différents locuteurs. Ainsi, le discours du moine Lippi dans « Fra Lippo Lippi » a tout du « one-man show » : il interprète tour à tour vocalement — et sa vivacité nous porte à imaginer ses mimiques — une série de personnages de son couvent. Ces traits caractéristiques du monologue dramatique browningnien lui vaudront une longue lignée d'imitateurs et d'émules, de C. S. Calverley à Richard Howard²⁶, en passant par T. S. Eliot, Ezra Pound et Donald Davie, pour n'en citer que quelques-uns.
- 39 Dans cette tentative de réévaluation des origines du monologue dramatique browningnien, nous avons vu que les traits génériques originels émanaient de l'œuvre d'Aristophane, et plus généralement du théâtre grec : parabase et prosopopée. Les satiristes romains, Horace, Juvénal et Ovide, ont ajouté le plurilinguisme et le mélange des tons à l'oralité. Les discours se font dans un style et un mètre variés, qui restituent le langage courant dans ses inflexions populaires comme dans ses imports de vocables étrangers. John Donne est ensuite l'influence majeure de la poésie illustrée par

Browning, poétique pétrée d'oralité, aguicheuse parfois, en tout cas jouant avec les illusions du lecteur. Enfin, la revendication d'un langage quotidien en poésie est l'héritage des Romantiques. Ce qu'on appelle le « monologue dramatique » dans le cas de Browning désigne une forme souple, où se font entendre, pour reprendre deux titres de Roland Barthes bien connus, le bruissement de la langue et le grain de la voix des locuteurs. Les phénomènes de la prosopopée et de la parabase qui composent ces poèmes, et l'alternance, au sein de la voix d'un locuteur, de plusieurs voix, nous a conduit à nommer monopolylogue ce trait générique du monologue dramatique browningnien.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- ARISTOPHANE. *Théâtre complet*. 2 tomes. Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- BLAKE, William. *Blake's Poetry and Design*. London : Norton, 1979.
- BROWNING, Robert. *The Poems. Volume I*. London : Penguin, 1996.
- BROWNING, Robert. *The Poems. Volume II*. London : Penguin, 1981.
- BROWNING, Robert. *The Ring and the Book*. London : Penguin, 1990.
- BYRON, George. *Selected Poems*. London : Penguin, 1996.
- BYRON, George. *Don Juan*. London : Penguin, 1996.
- COLERIDGE, Samuel. *The Major Works*. Oxford : Oxford University Press, 1985.
- DONNE, John. *The Complete English Poems*. London : Penguin, 1986.
- HORACE. *Satires*. Paris : Les Belles Lettres, 2001.
- HORACE. *Odes et épodes*. Paris : Les Belles Lettres, 1991.
- JUVÉNAL. *Satires*. Paris : Les Belles Lettres, 2002.
- OVIDE. *Les Amours*. Paris : Les Belles Lettres, 1997.
- OVIDE. *Héroïdes*. Paris : Les Belles Lettres, 1965.
- SHELLEY, Percy B. *Shelley's Poetry and Prose*. London : Norton, 1977.
- TENNYSON, Alfred. *Tennyson's Poetry*. London : Norton, 1999.
- TENNYSON, Alfred. *In Memoriam*. London : Norton, 1973.
- WORDSWORTH, William & COLERIDGE, Samuel. *Lyrical Ballads*. London : Routledge, 1996.
- WORDSWORTH, William. *The Major Works*. Oxford : Oxford University Press, 1984.

Sources secondaires

- BYRON, Glennis. *Dramatic Monologue*. London & New York : Routledge, 2003.
- CULLER, Dwight A. « Monodrama and the Dramatic Monologue ». *PMLA*, 90 (1975) 366-385.
- DELAURA, David J. « Ruskin and the Brownings ». *Bulletin of the John Rylands Library*, 54 (1971-2) 314-356.
- DUCROT, Oswald et TODOROV Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972.
- HATCHER, Harlan H. *The Versification of Robert Browning*. New York : Phaeton Press, 1969.
- HOOD, Thurman L. (ed.). *Letters of Robert Browning Collected by Thomas J. Wise*. London : John Murray, 1933.
- KELLEY, Philip & RONALD HUDSON (eds.). *The Brownings' Correspondence*. Winfield : Wedgestone Press, 1984.
- LANGBAUM, Robert. *The Poetry of Experience : The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York : Random House, 1957.
- LOUCKS, James. *Robert Browning's Poetry*. London : Norton, 1979.
- MARTIN, René et JACQUES GAILLARD. *Les genres littéraires à Rome*. Paris : Dunod, 1993.
- MAYNARD, John. « Speaker, Listener, and Overhearer : The Reader in the Dramatic Poem. » *Browning Institute Studies*, 15 (1987) : 105-112.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris : Verdier, 1982.
- POTTE F. A. *Shelley and Browning : A Myth and Some Facts*. London : Archon Books, 1965.
- RYALS, Clyde de L. *The Life of Robert Browning*. Oxford : Blackwell Publishers, 1993.
- SAÏD, Suzanne, TRÉDÉ Monique et LE BOULLUEC Alain. *Histoire de la littérature grecque*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1989.
- SINFELD, Alan. *Dramatic Monologue*. London : Methuen, 1977.
- THOLONIAT, Yann. « Au miroir déformant du style : trois caricatures de Robert Browning (C. S. Calverley, « The Cock and the Bull », 1872 ; J. K. Stephen, « The Last Ride Together (From Her Point of View) », 1891 ; Richard Howard, « Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 », 1995) ». *Cercles*. Numéro « Style in the making », 14 (2005) 1-14. [En ligne] www.cercles.com/n14/tholoniati.pdf.
- THOLONIAT, Yann. « De la voix au théâtre au théâtre de la voix : l'envers du décor poétique de Robert Browning ». *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 67 (2008) : 421-438.
- THOLONIAT, Yann. « Tongue's Imperial Fiat » : les polyphonies dans l'œuvre poétique de Robert Browning. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2009.

NOTES

1. Oswald DUCROT et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris : Seuil, 1972) 193.
2. Jean-Marie Schaeffer souligne : « La relation générique artefactuelle va de l'individu à la classe »; Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris : Seuil, 1989) 72.
3. Ce qui est souvent le cas, comme le souligne Jean-Marie Schaeffer (65).
4. Dwight CULLER, « Monodrama and the Dramatic Monologue », *PMLA*, 90 (1975) : 366.
5. *Ibidem*.
6. Yann THOLONIAT, « De la voix au théâtre au théâtre de la voix : l'envers du décor poétique de Robert Browning », *Cahiers Victorien et Édouardiens*, 67 (2008) : 421-438.
7. Robert BROWNING, *The Poems. Volume II* (London : Penguin, 1981) 1067.
8. Browning reviendra sur cette question dans une lettre à John Ruskin du 10 décembre 1855 : « *The last charge I cannot answer, for you may be right in preferring it, however unwitting I am of the fact. I may put Robert Browning into Pippa and other men and maids. If so, peccavi: but I don't see myself in them, at all events* », in David DELAURA, « Ruskin and the Brownings », *Bulletin of the John Rylands Library*, 54 (1971-2) : 326.
9. Thurman HOOD (ed.), *Letters of Robert Browning Collected by Thomas J. Wise* (London : John Murray, 1933) 193.
10. René MARTIN et Jacques GAILLARD, *Les genres littéraires à Rome* (Paris : Dunod, 1993) 386-7. Il semble que les philosophes grecs cyniques aient aussi influencé la posture de dénonciation, ainsi que la dimension morale voire moralisante, associées parfois à la satire; voir Suzanne SAÏD, Monique TRÉDÉ et Alain LE BOULLUEC, *Histoire de la littérature grecque* (Paris : P.U.F., 1997) 369.
11. S'il y a de nombreuses allusions cachées à Horace dans l'œuvre de Browning, il y a en revanche neuf références explicites, principalement dans *The Ring and the Book* : « *With Horace [...] I give my anger vent* » (9. 1016); Archangelis fait deux fois référence à une satire horatienne (8. 1229, 1801). S'il n'y a qu'une mention de Juvénal, on trouve en revanche neuf références à Ovide, notamment dans *The Ring and the Book*, dans les discours des deux avocats et de Guido.
12. René MARTIN et Jacques GAILLARD, *op. cit.*, 360. De plus, à côté de l'épopée homérique, Ovide s'inspire pour nombre de lettres des pièces de théâtre écrites par les dramaturges grecs : Eschyle (lettre 14), Sophocle (8 et 9), Euripide (lettres 4, 11, 12 et 13).
13. Olivier SERS, in Juvénal, *Satires* (Paris : Les Belles Lettres, 2002) xxv.
14. « *The Pied Piper of Hamelin* » : « *So, Willy, [...] / let us keep our promise!* »; « *The Glove* » : « *Venienti occurrere morbo! / With which moral I drop my theorbo* ».
15. Nous suivons ici l'analyse de John Maynard, « *Speaker, Listener, and Overhearer : The Reader in the Dramatic Poem* », *Browning Institute Studies*, 15 (1987) 105-112.
16. Clyde DE L. RYALS, *The Life of Robert Browning* (Oxford : Blackwell Publishers, 1993) 101.
17. James LOUCKS, *Robert Browning's Poetry* (London : Norton, 1979) 481.
18. William WORDSWORTH & Samuel COLERIDGE, *Lyrical Ballads* (London : Routledge, 1996) 272.
19. « *The first volume of these Poems has already been submitted to general perusal. It was published, as an experiment, which, I hoped, might be of some use to ascertain, how far, by fitting to metrical arrangement a selection of the real language of men* » (*ibid.*, 250).
20. Concernant Shelley, nous renvoyons le lecteur au livre de F. A. Pottle au titre significatif : *Shelley and Browning : A Myth and Some Facts* (London : Archon Books, 1965).
21. Percy SHELLEY, *Shelley's Poetry and Prose* (London : Norton, 1977) 241.
22. Philip KELLEY & Ronald HUDSON (eds.), *The Brownings' Correspondence* (Winfield : Wedgestone Press, 1984-) 12 : 241, et 4 : 138. Rien que dans son analyse du vers blanc chez Browning, H.

Hatcher recense plus de quatre-vingts combinaisons d'accents distinctes du pentamètre iambique; voir Harlan HATCHER, *The Versification of Robert Browning* (Phaeton Press, New York : 1969) 45.

23. Alfred TENNYSON, *Tennyson's Poetry* (London : Norton, 1999) 309.

24. Dwight CULLER, *op. cit.*, 384.

25. Alfred TENNYSON, *In Memoriam* (London : Norton, 1973) 117.

26. Pour un aperçu de trois pastiches de Browning, voir Yann THOLONIAT, « Au miroir déformant du style : trois caricatures de Robert Browning (C. S. Calverley, « The Cock and the Bull », 1872; J. K. Stephen, « The Last Ride Together (From Her Point of View) », 1891; Richard Howard, « Nikolaus Mardruz to his Master Ferdinand, Count of Tyrol, 1565 », 1995) ». *Cercles*, 14 (2005) 1-14.

www.cercles.com/n14/tholoniati.pdf.

RÉSUMÉS

The dramatic monologue did not appear with Browning or Tennyson. But in order to reassess Robert Browning's achievement, one might trace a line starting with Aristophanes' dramatic use of the parabasis, evolving with the Roman satire, and going through John Donne's game with the reader, conceived of as a silent auditor. Browning also put to good use the generic hybridity of his Romantic predecessors who endeavoured to master the spoken word within the written word. If Tennyson called *Maud* a monodrama, Browning's most original generic achievement might be called a "monopolylogue", that is to say a speech containing various voices uttered by only one speaker.

AUTEUR

YANN THOLONIAT

Yann Tholoniati est ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé d'anglais et maître de conférences à l'université de Strasbourg. Il a enseigné à l'université d'Oxford (Wadham et St. Catherine's College), à l'université de Paris X Nanterre et à l'université de Paris III Sorbonne-Nouvelle. Il est l'auteur de *"Tongue's Imperial Fiat" : les polyphonies dans l'œuvre poétique de Robert Browning* (Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2009), et a publié plusieurs articles sur Robert Burns, Thomas De Quincey, Robert Browning et Joseph Conrad. Il a édité *Culture savante, culture populaire dans les pays anglophones* (RANAM n°39 / 2006) et *Culture savante, culture populaire en Écosse* (RANAM n°40 / 2007). Il est aussi responsable de plusieurs sites web universitaires, dont celui de la Société Française d'Études Victoriennes et Édouardiennes (sfeve.org).